



Double jeu

Théâtre / Cinéma

7 | 2010

Alain Resnais et le théâtre

Exprimer l'échancrure affective au moyen d'une forme pleine

De Private Fears in Public Places d'Alan Ayckbourn à Cœurs d'Alain Resnais

Marie-Anne Lieb



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1321>

DOI : 10.4000/doublejeu.1321

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 143-151

ISBN : 978-2-84133-372-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Marie-Anne Lieb, « Exprimer l'échancrure affective au moyen d'une forme pleine », *Double jeu* [En ligne], 7 | 2010, mis en ligne le 21 juillet 2018, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1321> ; DOI : 10.4000/doublejeu.1321



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

EXPRIMER L'ÉCHANCRURE AFFECTIVE AU MOYEN D'UNE FORME PLEINE

DE *PRIVATE FEARS IN PUBLIC PLACES* d'ALAN AYCKBOURN
À *CŒURS* d'ALAIN RESNAIS

Cœurs (2006) est la seconde adaptation cinématographique d'une pièce d'Alan Ayckbourn par Alain Resnais. Après le film *Smoking / No Smoking* (1993), le cinéaste choisit cette fois-ci dans le répertoire du dramaturge anglais la pièce intitulée *Private Fears in Public Places*. Étrange croisement de la vie de huit personnages qui se décline autour de l'aliénation et de la solitude, thèmes chers à Ayckbourn. Le directeur actuel du théâtre du Rond-Point, Jean-Michel Ribes connu entre autres choses pour ses nombreuses adaptations au théâtre, a travaillé avec Resnais sur ce projet. De quelle manière le dispositif filmique est-il abordé ? Les transitions d'une scène à l'autre, la recherche de continuité narrative ou bien l'accès à l'imaginaire sont autant de pistes à explorer. Car si la forme initiale de la pièce a été respectée dans son ensemble, il est nécessaire de se demander par quelles approches esthétiques et narratives Resnais et Ribes ont fondé leur travail permettant à *Cœurs* d'avoir son identité propre.

Alors que le théâtre retranscrit le temps de l'acteur, c'est le rapport à l'espace-temps au cinéma qui est essentiel. Fidèle au sens de *Private Fears in Public Places*, Resnais creuse ainsi ce qui préexiste pour dire à sa manière l'expression du vide incommensurable entre les êtres. Dès le premier plan du film et depuis le ciel, un mouvement de zoom avant se posant sur les lèvres d'un personnage à l'intérieur d'un appartement dévoile un espace-temps clos, cloisonné, étanche dans lequel se meuvent des personnages. Hormis l'avenue face à l'agence immobilière opacifiée par une brume neigeuse, plus aucun extérieur n'est montré de tout le récit. Ainsi d'un

bar d'hôtel encaissé à un appartement à la disposition japonisante, d'un intérieur d'agence immobilière que la transparence rend menaçante, il ne semble y avoir aucun souffle d'air comme le dit le personnage de Nicole à propos d'une chambre étrangement partagée mais dont la fenêtre est commune aux deux moitiés : « les personnes se gèlent ensemble ou elles étouffent toutes les deux ». Les personnages semblent donc pris au piège d'une cage de laboratoire tels des cobayes faisant écho à ceux du professeur Laborit dans *Mon oncle d'Amérique* (1980). L'image de *Cœurs* est saturée par des décors riches et structurés ainsi que par des jeux de reflets dans des miroirs. Par ailleurs, la construction de l'espace souligne ici formellement si ce n'est l'errance affective des personnages, du moins l'intervalle entre leurs réalités et leurs rêves.

UNE PIÈCE CINÉMATOGRAPHIQUE

Cœurs n'est pas un récit théâtral de façon ostensible comme l'était *Mélo* (1986) qui s'ouvre dès le générique sur un plan de la couverture du programme de la pièce de Bernstein adaptée par Resnais. Ici, le dispositif utilisé est davantage semblable à celui de *Smoking / No Smoking* lorsque le cinéaste filme les scènes de dialogue avec deux personnages, voire trois dans des décors réduits (une agence immobilière, trois appartements visités, ceux du couple du frère et de la sœur, de Dan et Nicole puis celui du barman, enfin le bar de l'hôtel et le café DeZir). Par ailleurs, l'écriture de la pièce d'Aykobourn est déjà cinématographique. Alain Resnais confie qu'il n'avait aucun désir d'appuyer ce trait que cette pièce avait par nature. Composée de cinquante-quatre tableaux sans transitions, la pièce présente un condensé de lignes narratives entremêlées qui révèle le « train-train » quotidien des personnages. Son mouvement narratif et dramatique tend ainsi vers une continuité que seul le jeu de lumières vient briser par de brèves césures entre les courtes scènes. Par ailleurs, la multiplicité des scènes figure bien l'imperceptible lien entre toutes les vies présentées et supposées distinctes. Matière féconde pour Resnais (en effet quels films du cinéaste ne s'attachent pas ou peu à scruter les temporalités d'un récit et d'un personnage selon un entrelacement singulier ?), ces lignes narratives épousant la chronologie initiale ressemblent donc à une « toile d'araignée abandonnée »¹. Elles questionnent le destin des personnages qui comme des insectes bougent de temps en temps, ce qui a pour incidence d'en secouer un autre sans que le premier n'en soit responsable.

1. Alain Resnais, *Projection privée*, émission de Michel Ciment, bonus du DVD *Cœurs*, studio Canal, 2007.

De cette forme insolite, Resnais puise la sensation d'étrangeté, le « ton énigmatique plus poussé que dans [les] autres pièces »². Ayckbourn ne situe pas explicitement l'action de sa pièce dans une ville précise, ni même en Angleterre. Resnais a donc pu choisir le quartier neuf et isolé de Bercy et de la Grande Bibliothèque à Paris qui répondait à l'étrangeté ressentie. En effet, l'ambiance émanant de cette topographie parisienne inspire le mystère et la froideur relatifs aux constructions nouvelles et fait lien avec l'inflexion première de la pièce. Le dernier élément qui les relie indéniablement est la langue anglaise. Le style des dialogues et des formes grammaticales a été préservé par les deux auteurs sans que la compréhension des sentiments exprimés en français ne s'en trouve culturellement dénaturée. Par ailleurs, l'absence de *slapsticks* rendait moins compliqué leur travail d'adaptation.

Lors des premières représentations de *Private Fears in Public Places* en août 2004 au Stephen Joseph Theatre à Scarborough, les spectateurs découvrent un dispositif scénique qui permet d'enchaîner les cinquante-quatre tableaux représentant les différents endroits et moments de vies des protagonistes. Certaines parties du plateau sont plongées dans le noir et préparées pour le nouveau tableau sans que les spectateurs ne souffrent d'un arrêt de la pièce. Tour à tour le bar de l'hôtel Globe, l'agence immobilière et autres lieux sont ainsi mis en lumière ou plongés dans l'ombre accentuant la sensation de rythme continu, de flux. Seule la représentation des vies intimes et syncopées des personnages exprime la discontinuité et la désagrégation interne. Resnais pour sa part travaille la clôture spatiale au sein de son film laissant apparaître la tristesse affective. En effet, alors que l'histoire ne parle que de dislocation entre les êtres, les lieux du film sont parsemés de cloisons qui, à l'image des moucharabiehs offrent un retranchement visuel temporaire. Dans le minuscule appartement de Nicole et Dan, un treillage de fer forgé semblable aux vrilles de la vigne sépare l'entrée de la salle de séjour. Nicole s'y dissimule pour observer son amant encore endormi. Le même procédé est repris à l'aide d'un rideau de perles claires pour isoler le salon de la chambre. Cette disposition du décor souligne tout d'abord l'étroitesse des lieux puis dans un second temps consigne clairement le cloisonnement dont souffrent les rapports sentimentaux du couple. Le bar de l'hôtel use aussi d'un rideau de perles permettant d'entendre les conversations des clients. Mais il figure surtout le désabusement de Lionel qui se résigne à ne vivre que le côté recto de l'existence, n'espérant même plus vivre le verso de celle-ci comme il le laisse comprendre un soir à Charlotte : « Que peut-on être à part soi-même ? ». L'appartement de Gaëlle et Thierry, le frère et la sœur, s'appuie quant à lui

2. Alain Resnais, « Je suis un addict de la forme avant tout », Entretien avec Alain Resnais par Jean-Michel Frodon et Cyril Neyrat, *Cahiers du cinéma*, n° 618, décembre 2006, p. 84.

sur l'esthétique du Japon. Des portes s'effacent à l'intérieur des cloisons dès que l'on pénètre dans les chambres. Seules les ombres chinoises des personnages se détachent quelques secondes pour s'évaporer totalement. Dissimulation et retranchement dessinent en conséquence un décor froid, défendu par le regard inquisiteur ou tout simplement perplexe d'un ancêtre sur une toile peinte.

De fait, les personnages érigent des murs de silence entre eux et quand l'espace semble les accueillir ce n'est que pour mieux se refermer sèchement. Ainsi Thierry et Charlotte de l'agence immobilière se parlent-ils le plus souvent devant une vitre sur laquelle des rayures dépolies et verticales opacifient la vision. Dans la maison de Lionel la chambre du père malade est agencée de telle façon que seul le bout du lit est visible. Une fois hospitalisé, sa chambre est visitée par la caméra cataloguant les rares objets et gravures qui l'entouraient. Placé à part, hors de la vue et de la vie (rejeté par sa femme), hors-champ ou en coulisses, ce vieil homme exprime l'idée que nous sommes les fantômes de nous-mêmes lorsque la maladie nous prend. Ce retrait visuel achève de figurer les sensations réprimées par les personnages, voire même de l'interdit à l'image du baiser infortuné entre Thierry et Charlotte. En outre, ce jeu de parois dressées répond au froid qui règne dans les cœurs des personnages et que les plans de neige comme outil de transition pour lier les scènes, avalise. Presque en écho à la neige de *L'amour à mort* (1984) qui signifiait la mort que Simon avait rencontrée l'espace d'un instant, « la neige dans *Cœurs*, vole entre les séquences sans jamais paraître toucher le sol et tombe bel et bien sur les épaules du sextuor, dont chaque membre doit se délester comme d'un fardeau »³. Pour Resnais, les plans de neige tombant sur Paris et insérés entre les différentes scènes préservent l'unité de la pièce adaptée et sont les équivalences filmiques aux jeux de lumière utilisés par Ayckbourn au théâtre. Le cinéaste avait pensé initialement à des fonds noirs en guise de transition mais il s'aperçut que ce procédé n'aurait pas su rendre assez fidèlement la cohérence narrative de la pièce. Les rideaux neigeux relient donc non seulement les scènes entre elles mais ils accentuent également les entrées et les sorties des personnages dans le cadre filmique. À chaque nouveau plan, les personnages de Resnais sont en action ; ils entrent dans une pièce, un appartement ou bien le quittent. Les transitions neigeuses semblent les introduire habilement d'un espace à un autre. Ce procédé est donc à la fois une transition formelle narrative du récit de Resnais mais aussi le passage sensible du hors-champ au cadre filmique comme

3. Emmanuel Burdeau, « Neige le cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 618, décembre 2006, p. 89.

réponse à la sortie des coulisses jusqu'au plateau de théâtre d'Ayckbourn. Ces rideaux de neige peuvent être considérés comme un pont entre la pièce d'Ayckbourn et le film de Resnais car ils effacent toute trace de rupture dans la narration filmique mais rendent compte aussi pour une part du caractère théâtral de cette adaptation de Resnais.

RESSERREMENT SPATIAL

Partie depuis le cœur des nuages et longeant la tour Eiffel, la caméra nous entraîne donc par un mouvement de zoom avant lent puis accéléré jusque sur les lèvres du personnage de Nicole. « Petit » dit-elle à propos de l'appartement que Thierry lui fait visiter. Quittant les sphères de l'infini, Resnais nous dépose aux portes du clos, du réel mais par ce mouvement il resserre également l'espace jusqu'à ce que le motif de la clôture s'impose.

Comme une entrée en scène, le premier mot prononcé dès l'ouverture du rideau imaginaire est tout aussi cinglant que déterminant. « Petit » désigne tout à trac l'espace comme étant inadapté et par la suite pénible au couple. Par ailleurs, ce geste cinématographique figure une notion théâtrale qui est le passage du « quatrième mur ». Il nous fait pénétrer dans la vie des personnages, dans leur maison de poupée puis dans leurs névroses. Le premier plan du récit présente d'ailleurs un appartement singulier. Lorsque Nicole lève la tête pour prouver que la chambre a bien été coupée en deux, un raccord-cut en plongée sur son visage donne le point de départ à un panoramique rejoignant le plafond. La musique mystérieuse, voire presque mystique de Mark Snow à cet instant souligne la découverte inattendue non pas du plafond en tant que tel mais d'une voûte partagée en deux parts égales. Forme habituellement bienveillante, cette voûte invite à penser en conséquence qu'un espace resserré contraint les êtres mais ne préserve plus d'une scission intime des rapports humains.

De même que le zoom avant initial qui pénètre brutalement l'appartement (utilisé également lors des visites filmées en plongée) rend compte d'une pénétration de l'espace physique. Rien ne protège de l'intrusion et on le constate dans les plans sur les appartements labyrinthiques. Ils sont semblables à des décors de théâtre en carton-pâte et formellement filmés comme des maisons de poupée désossées sans aucun toit et aux cloisons apparentes. La caméra de Resnais domine les personnages. Nicole marche et tourne sur elle-même agitant son manteaucape telle une chauve-souris funèbre. Aucun avenir ne semble possible dans ces lieux que le spectateur perçoit comme menacés car ouverts à tous les vents. Ainsi, la pertinence de cette adaptation de Resnais réside-t-elle aussi dans la coexistence du lieu

théâtral et du lieu filmique. Resnais réduit l'espace cinématographique à une scène de théâtre qui favorise l'exploration de l'âme humaine comme l'affirmation d'André Bazin le laisse entendre: «C'est parce que l'infini dont le théâtre a besoin ne saurait être spatial qu'il ne peut qu'être celui de l'âme humaine»⁴. Par ailleurs, en accord avec Éric Gautier son chef opérateur, Resnais choisit de filmer en longues focales. Ne pas faire le point pour avoir le sentiment d'une proximité physique plus que réelle. Ce choix enferme encore un peu plus les personnages sur eux-mêmes que l'utilisation des miroirs et des reflets renforce. Les appartements de Gaëlle et Thierry comme celui de Dan et Nicole en sont de bons exemples. Le premier miroir se situe dans leur entrée et permet à Gaëlle de disposer discrètement la broche-coquelicot au revers de son manteau avant de sortir.

Plus tard, Gaëlle affectée par le comportement sordide de Thierry ne veut plus lui parler. Ce miroir ne renverra à partir de cet instant que l'image de la chambre de Gaëlle ou plus précisément celle de la cloison japonaise faisant office de porte, scellant et interdisant l'espace sororal à Thierry. Ainsi, depuis sa chambre à l'autre bout du salon, Thierry peut la voir en reflet à défaut de pouvoir se faire entendre de sa sœur. Dans le second appartement de Dan et Nicole, le miroir tente d'agrandir le lieu minuscule en lui donnant de la profondeur. Mais le recul nécessaire pour que cela soit sensible est impossible. Aussi, nous n'aurons aucune image nette de Nicole et de Dan. Le miroir cadre plus l'essoufflement du couple que son harmonie. À l'image des visites d'appartements en plongée citées plus haut, les personnages doivent s'éloigner l'un de l'autre ou plus littéralement prendre du recul pour pouvoir encore se comprendre.

Alors que les espaces filmiques et scéniques sont clos, les décors, les lieux de vie des personnages recèlent également de pièges (miroirs) qui redoublent en conséquence cette sensation d'enfermement. Le plein étouffe et exprime en retour le vide intérieur. Les reflets sur le comptoir du bar de Lionel ou au plafond de l'agence immobilière sont de l'ordre de la duplicité mise à nu des personnages. Celle de Dan et de Gaëlle qui se rencontrent pour la première fois par le biais d'une petite annonce. L'un et l'autre arrangent la vérité à leur façon sur leurs vies «ennuyeuses» comme le dit Gaëlle. Tandis que les reflets de Thierry et Charlotte sont ceux de leurs rêves et de leurs fantasmes distincts. Cœur épris, Thierry se confronte à Charlotte dont il ne comprend pas les provocations présumées sur une cassette vidéo. En effet, il pense reconnaître sur la dite vidéo sa collègue filmée dans une posture embarrassante. Petit à petit, Thierry se méprend

4. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éd. du Cerf, 1985, p. 160.

sur ces cassettes et s' imagine que Charlotte est attirée par lui. Après avoir tenté d'embrasser sa collègue, Thierry lui fera ses excuses. L'ultime plan sur l'agence après le pardon accordé par Charlotte est saisissant car il signifie tout le contraire de ce que le personnage féminin a dit. L'agence est filmée cette fois-ci sur son envers. Auparavant, la caméra de Resnais nous immergeait dans le décor sans que nous n'ayons jamais une vue d'ensemble claire de l'espace. Le bureau de Thierry était visible dans le prolongement de celui de Charlotte. Les cloisons de verre les séparaient et semblaient plus les rapprocher que les opposer. Ce dernier plan ouvre l'espace et l'on observe les deux personnages assis à leur bureau dos au spectateur. Sur la gauche du cadre, on voit Charlotte séparée par la cloison de verre dépolie de Thierry à droite du cadre. C'est une séparation et non une réconciliation comme énoncé dans le pardon de Charlotte. Alors que les reflets de la vitrine de l'agence et des cloisons des bureaux ferment l'espace, la prise de recul que propose cet ultime plan dévoile le vide, la méprise voire l'incommunicabilité entre les êtres évoluant dans une forme pleine et repliée sur elle-même.

QUAND L'IMAGINAIRE PERCE LE RÉEL

Resnais raconte des histoires qui jouent à entremêler le réel et l'imaginaire. L'espace de *Cœurs* permet d'asseoir cette volonté en insistant sur le décor par les objets, les multiples peintures et autres cadres photographiques ou bien en s'attachant à ordonner les lieux telles des boîtes. Dans un second temps, il ouvre cet espace de théâtralisation. Il le transcende et lui redonne un caractère cinématographique en dépassant le figuratif comme nous le verrons plus tard. Abordons tout d'abord la fidélité au texte et à la structure qui a laissé place à quelques interventions filmiques propres à mettre en route l'imaginaire des spectateurs. Par exemple, l'utilisation de la télévision n'existait pas dans la pièce. *Private Fears in Public Places* s'amusait à créer des pistes sonores comme autant de passerelles vers le mental. Resnais a demandé à Bruno Podalydès de mettre en scène quelques émissions fictives car le procédé sonore s'avérait caduc et improductif. Émissions à caractère philosophique et religieux enregistrées par Charlotte, « Ces chansons qui ont changé ma vie » sont censées distraire Thierry du vide télévisuel. Ces parodies très réussies pointent à leur façon la platitude des vies dites ordinaires. À l'instar de la réplique quotidienne de Lionel le barman – « la même chose Monsieur ? » –, ces émissions sont un écho à ce vide que personne n'arrive à apprivoiser, à part peut-être Charlotte. En effet, tournée vers Dieu, elle semble s'être construit un monde en dehors du réel, hors de portée de ses contemporains même si avec le père de

Lionel, on doute sérieusement de la finalité de sa dévotion. Elle supporte peut-être mieux la vie ainsi. À la fin du récit les personnages sont filmés par Resnais en plongée et éclairés par une lumière vive venant d'en haut. Est-ce une révélation ? Ou bien la signification d'un tournant dans leurs vies ? Sont-ils littéralement nimbés ou juste surexposés ? Ils semblent figés sur place comme un instantané les ayant pris à leur insu ou épinglés tel un insecte. Signe d'une théâtralité mesurée tout au long du récit, ce geste cinématographique rompt avec le réalisme.

Il en est de même au travers des mouvements de caméra qui s'amuse à créer des tonalités distinctes dans le récit. Les brusques zooms avant sur les lèvres de Nicole dès le premier plan, sur le dos de Dan accoudé au comptoir comme à son habitude, sur Charlotte aspergée de soupe chaude par le père malade ou bien lors de l'aveu de Lionel au sujet de sa mère, appuient là où la douleur physique et morale se trouve. Tout comme les gros plans sur les mains croisées de Dan, sur le tableau de l'ancêtre ou sur la broche-coquelicot de Gaëlle, ils insistent sur l'indicible ou l'indiscernable cachés derrière un masque. Lionel ne finit jamais ses phrases lors de sa confession, l'émotion et la gêne l'étranglent. Cette façon de relever un événement illustrée par les mouvements de zoom, souligne également un détail que le théâtre ne permet pas. Même si le spectateur de théâtre reste attentif aux acteurs, aux gestes, c'est plus ou moins l'ensemble du plateau que son regard embrasse. Trace tangible que nous sommes au cinéma par ce registre d'intervention, l'imaginaire est également ce qui permet d'exprimer l'échancrure affective entre les personnages. Prenons l'exemple du plan de Lionel assis dans sa cuisine aux côtés de Charlotte. Son père a été hospitalisé alors que la veille au soir Charlotte jouait les « vamps » au pied de son lit. Le barman rapporte confusément les propos des infirmières et semble sincèrement croire son père proche de la folie. La cuisine s'assombrit au fur et à mesure que Lionel parle de son désarroi et de sa tristesse. Charlotte pose alors sa main sur la sienne et en raccord-cut, la scène suivante dévoile un plan serré sur la main de Lionel recouverte par la neige. La conversation se poursuit et un plan élargi cette fois exhibe la neige qui tombe de part et d'autre des personnages attablés. C'est comme si nous avions pénétré le cœur triste de Lionel et goûté à ses émotions. Resnais affirme que ce plan était une évidence sur le tournage et personne n'a ressenti la collure entre registres comme étant impossible. On peut enfin se demander ce qu'il en est de la verticalité des mouvements de caméra attenante à cette fuite du réel que la lumière revenue dans la cuisine rompt ? N'est-ce pas aussi l'expression d'une quête de spiritualité personnelle qui remplirait enfin l'espace intérieur des personnages ?

Ainsi en quelques plans clefs, Resnais donne à l'adaptation de la pièce d'Ayckbourn une envergure particulière. Alors que le décor de *Smoking / No Smoking* amène le réel sans créer d'illusion autre que momentanée, *Cœurs* imbrique aisément espace cinématographique et espace théâtral de telle sorte que l'ambiguïté inhérente à la forme prolonge celle, plus métaphysique, des personnages. En effet, depuis le sommet de la tour Eiffel, le mouvement cinématographique inaugure le resserrement spatial, qui d'un espace filmique devient une scène de théâtre à part entière. Jeu de cloisons, miroirs aux reflets étouffants et autres décors installent résolument cette réduction spatiale propre à étudier l'âme humaine et en conséquence d'en représenter les névroses. S'il est question d'une sortie du naturalisme, c'est à l'aide de l'usage de la verticalité comme outil de théâtralité et d'ouverture possible au spirituel que Resnais l'entend.

En effet, les plans en plongée sur le décor, le zoom avant pénétrant le premier appartement ou bien encore la lumière irradiant les personnages, sont des procédés verticaux. Resnais filme depuis le ciel pour aller vers l'intérieur de l'appartement parisien comme du haut du décor pour observer à loisir les personnages en plongée. De même que le plan sur la main de Lionel inséré dans un récit d'essence réaliste est une représentation personnelle du cinéaste pour exprimer la mémoire affective du personnage. Ce plan irréel et poétique s'impose sans avoir recours à une action franche et un dialogue explicite. C'est donc par une forme pleine menacée par l'informe que Resnais exprime l'échancrure affective mais loin des déserts d'Antonioni ou des silences palpables de Ceylan.

MARIE-ANNE LIEB
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE